



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

Ästhetik des Verderbens

Binotto, Johannes

Abstract: Das Zürcher Filmpodium widmet im Oktober und November dem italienischen Regisseur Luchino Visconti eine nahezu lückenlose Retrospektive: Gelegenheit, sich schon jetzt zu freuen auf die bildgewaltigen Melodramen des grossen Kino-Ästheten.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-53718>

Newspaper Article

Published Version

Originally published at:

Binotto, Johannes. Ästhetik des Verderbens. In: Neue Zürcher Zeitung, 21 September 2011, 21.

21. September 2011, Neue Zürcher Zeitung

Ästhetik des Verderbens

Vom Arbeiterdrama bis zum Kostümfilm: Vorschau auf die Luchino-Visconti-Retrospektive im Filmpodium



Romy Schneider in
Luchino Viscontis
Episode «Il Lavoro»
des Films «Boccaccio
'70» von 1962.
(Bild: ZVG)

Das Zürcher Filmpodium widmet im Oktober und November dem italienischen Regisseur Luchino Visconti eine nahezu lückenlose Retrospektive: Gelegenheit, sich schon jetzt zu freuen auf die bildgewaltigen Melodramen des grossen Kino-Ästheten.

Johannes Binotto

In «Ossessione», Luchino Viscontis Kinodebüt von 1943, begegnet sich das fatale Liebespaar, von dem der Film handeln wird, zuallererst in der schäbigen Küche eines Gasthofs. Er – der Herumtreiber – steht in der linken Bildhälfte im Türrahmen, sie – die Gattin des Restaurantbesitzers – sitzt rechts auf dem Küchentisch. Im Vordergrund aber und exakt in der Bildmitte zwischen den beiden Protagonisten hängt ein ausgerolltes Fliegenpapier von der Decke.

Fatale Beziehung

Dieses Detail ist wohl mehr als nur ein Beleg für den Authentizitätsanspruch des italienischen Neorealismo, welcher von diesem Film mitbegründet wurde. Denn das klebrige Fliegenpapier steht zugleich für die fatale Beziehung, die sich da anbahnt: Auch der Mann und die Frau werden aneinander hängenbleiben und nicht mehr voneinander loskommen, auch wenn sie damit ihr Verderben besiegeln.

Vor allem aber ist dieses unscheinbare Detail perfektes Sinnbild für die Ästhetik des Filmemachers Visconti selbst. Seine Bilder, seine Inszenierungen sind selbst wie ein Fliegenpapier, in dem sich der Zuschauer verfängt. Bereits André Bazin weist in seiner Kritik zu «La terra trema» auf Viscontis Verwendung der Schärfentiefe hin, dank welcher der Hintergrund eines Bildes mit derselben Schärfe gezeigt werden kann wie der Vordergrund.

Mit dieser Technik rücken die Räume den Figuren optisch auf die Haut und scheinen sie in den Würgegriff zu nehmen. Wenn Visconti das Muster einer Tapete mit derselben intensiven Akribie zeigt wie die Gesichter der handelnden Personen, dann weil die beiden voneinander nicht zu trennen sind. Und auch die oft aussergewöhnlich lange Dauer seiner Kameraeinstellungen unterstreicht dieses morbide Gefühl, Zeuge einer

allmählichen Auflösung zu werden: Wo die Kamera zu lange draufbleibt, beginnt das Auge zu schweifen, von der scheinbaren Hauptsache zu den Nebensachen, von den Menschen zur Einrichtung. So verschmilzt in den Tableaus von «Senso» die weibliche Hauptfigur mit der Einrichtung ihrer Gemächer, sie bleibt an ihrer Umgebung kleben, so wie sie sich selbst dann nicht von ihrem Liebhaber trennen kann, als sie längst schon weiss, wie er sie betrügt.

Sichverheddern in Bildwelten

Die emotionalen Verstrickungen zeigen sich damit immer auch optisch, als ein rettungsloses Sichverheddern in Bildwelten. So ist denn auch der mitunter behauptete Bruch zwischen Viscontis Frühwerk über die italienische Unterschicht und den epischen Kostümdramen späterer Jahre in Wahrheit gar keiner.

Ob Alain Delon sich als Boxer in «Rocco e i suoi fratelli» an den hoffnungslosen Zuständen im modernen Mailand des 20. Jahrhunderts blutig schlägt oder Burt Lancaster als alternder Fürst im 19. Jahrhundert das Ende der überkommenen Aristokratie verdrängen möchte – sie beide sind in gleicher Weise Opfer von Verhältnissen, die sie nicht zu ändern vermögen. Wie für Insekten am Fliegenpapier gibt es auch für sie kein Entrinnen von dort, wo es sie hin verschlagen hat.

So liesse sich denn auch das Genre des Melodrams definieren, welches Visconti so liebte: Während im Drama die tragischen Helden die Handlung bestimmen, ist es im Melodrama umgekehrt. Die Menschen sind Spielbälle der Umstände, in denen sie sich befinden. Darum auch füllt Visconti in seiner Adaption von Albert Camus' «Der Fremde» mit Lokalkolorit jenes Vakuum, das in der Vorlage den Protagonisten umgibt. Viscontis Fremder ist nicht Opfer einer existenziellen Leere, sondern Abfallprodukt des in sich zerrissenen Algerien der dreissiger Jahre.

Der Erhabenste unter all jenen, die an den Verhältnissen ihrer Zeit leiden, aber ist Viscontis Ludwig II. von Bayern. Der Regent, politisch und sexuell impotent, ahnt, dass er nur Zierrat, nur letzte Caprice einer Monarchie ist, die sich selbst überlebt hat. Und so gibt es denn für ihn, dieses künstliche Geschöpf, nichts als die Kunst. Die Traumschlösser, die er sich bauen lässt, und die Opern Richard Wagners sind Kokons eines Lebensunfähigen – eine «Welt für uns allein und unbefleckt», wie er sie einmal nennt. Wissend, dass er jenseits seiner klebrigen Bildwelten keine Existenz haben kann, vergräbt der König sich nur noch tiefer in sie, bis zum Erstickungstod.

Doch ist dieses Porträt Ludwigs II. immer auch eine Selbstreflexion über Viscontis Filmkunst. Historiker mögen dem Film Ungenauigkeiten vorwerfen. Viscontis Ambitionen sind ganz andere, nämlich ein filmisch-musikalisches Gesamtkunstwerk zu schaffen, das mit seinen elegischen Bildern den Zuschauer hypnotisiert und nicht mehr loslässt.

Schönheit als Konstruktion

So haftet Viscontis Kino selbst etwas Fatales, Tödliches an. Freilich hat Visconti diese Abgründigkeit der eigenen Kunstform nie verheimlicht. Im frühen «Bellissima» träumt eine Mutter davon, ihrer unbegabten Tochter zum Kino-Ruhm zu verhelfen, und erfährt dabei die Gewalttätigkeit des Mediums. Die Erschaffung der Stars durch das Filmbild ist nur um den Preis realen Lebens zu haben.

In «Morte a Venezia» wirft der sterbende Komponist Gustav Aschenbach einen letzten Blick auf den Jüngling Tadzio, wie dieser sich vor dem Horizont des Meeres abzeichnet – ein Bild absoluter Schönheit. Doch ragt am rechten Bildrand ein Gegenstand hinein: eine Kamera mit offenem Objektiv. Schönheit im Film ist eine Konstruktion, eine Augenfalle, an der unser Blick kleben bleibt wie die Fliegen am Papier – hoffnungslos.

Retrospektive Luchino Visconti. 2. Oktober bis 15. November, Filmpodium (Nüscherstr. 11), www.filmpodium.ch.

Copyright © Neue Zürcher Zeitung AG

Alle Rechte vorbehalten. Eine Weiterverarbeitung, Wiederveröffentlichung oder dauerhafte Speicherung zu gewerblichen oder anderen Zwecken ohne vorherige ausdrückliche Erlaubnis von NZZ Online ist nicht gestattet.

Diesen Artikel finden Sie auf NZZ Online unter:

http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/film/aesthetik_des_verderbens_1.12592036.html